

PRESS KIT

Departamento de Prensa
[+54 11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina



1960's

POP
REALISM
Y POLITIC

BRASIL-
ARGENTINA
1960's

POP
REALISMOS
Y POLITICA.

BRASIL-
ARGENTINA
1960's

ARGENTINA
1960's

POP
REALISM
Y POLITI

BRASIL
ARGENT
1960's

POP
REALIS
Y POLI

BRAS
ARGEN
196

Curadores: Paulo Herkenhoff / Rodrigo Alonso
Desde el 14 de julio hasta septiembre de 2012

PROA

Tenaris



Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil - Argentina 1960

Curadores: Paulo Herkenhoff / Rodrigo Alonso

Desde el 14 de julio hasta septiembre de 2012

Directores del proyecto:

Bruno Assami
Paulo Herkenhoff
Adriana Rosenberg

Organización:

MAM RJ
Fundación PROA

Coordinación-Producción:

Cynthia González García
Luli Hunt - Ciudadanía Corporativa

Diseño gráfico y expositivo:

SPIN, Londres
Fundación PROA
Soledad Oliva
Pablo Zaefferer

Conservación:

Teresa Gowland
Rafael Rodrigues
Andrea Zabrieszsch Santos

Montaje:

Mariano Ferrante
Eduardo Gismondi
Diego Mur
Hernán Torres

Educación:

Paulina Guarnieri
Rosario García Martínez
Camila Villarruel

Educadores:

Agostina Gabanetta
Mariano Gilmore
Mercedes Longo Brea
Laia Ros Comerma

Agradecimientos

Museu Oscar Niemeyer, Curitiba
Castagnino+macro, Rosario
EspaciodeArteFundaciónOSDE, BuenosAires
Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark
Col. LurixArteContemporânea, RiodeJaneiro
Col. Roberto Marinho, Rio de Janeiro
Luciana Brito Galeria, São Paulo
Galería Ángel Guido Art Project
Galería Millan, São Paulo
Galería Palatina, Buenos Aires
Galería Nara Roesler, São Paulo
Galería Vermelho, São Paulo
Galería Luisa Strina, São Paulo
Galería Tempo, Rio de Janeiro
Marcio A. Candido
Studio de Arte A. M. Maiolino, São Paulo
Fernando Alievi
Laura Batkis
Tomás Bondone
Analivia Cordeiro
Alessandra D'aloia
João Luiz de Amuedo Avelar
Ricardo de Gouveia Rego
Alberto Guidici
Sidnei Gonzales
Sandra Foganoli
Patricia Lee
Pancho Marchiaro
Daniela Muttis
Marta Nanni
Paula Pape
Cesar Oiticica
Norma Estellita Pessôa
Diego Peralta Ramos
Cecilia Rabossi
Estela Sandrini
Paulo Roberto Santi
João Sattamini
Paulo Solano
Cacilda Teixeira da Costa
Ya los coleccionistas, artistas y amigos que colaboraron en la realización del proyecto.

Horario

Martes a domingo de 11 a 19 hs.
Lunes cerrado
Martes: admisión libre para estudiantes y docentes con acreditación

Departamento de Prensa

Franco Torchia / Andrés Herrera
Juan Pablo Correa
[+54 11] 4104 1044 / prensa@proa.org
www.proa.org

Prestadores

Museu de Arte Contemporânea de Niterói - Col. João Sattamini
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Museu de Arte do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM RJ - Col. Gilberto Chateaubriand
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Museo de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, Córdoba
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires
Fundación Reiner Makarius - Col. Karim Makarius, Buenos Aires
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Instituto Rubens Gerchman, Rio de Janeiro
Projeto Helio Oiticica, Rio de Janeiro
Projeto Lygia Pape, Rio de Janeiro
SESC-SP, São Paulo
Col. Lili e João Avelar, Nova Lima
Col. Alicia y León Ferrari, Buenos Aires
Col. César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro
Col. Sylvia Vesco, Buenos Aires
Col. privadas, Buenos Aires
Col. privadas, Rio de Janeiro
Col. privadas, São Paulo
Galería Maman Fine Art, Buenos Aires
Familia De Lorenzi
María José Herrera y Mariana Marchesi
Y los artistas:
Delia Cancela
Eduardo Costa
Narcisa Hirsch
Roberto Jacoby
Marta Minujín
Charlie Squirru



Presentación

Desde el sábado 14 de julio, Fundación Proa presenta **Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil - Argentina 1960**. Una exhibición curada por Paulo Herkenhoff y Rodrigo Alonso que da cuenta de la efervescencia y del desafío de los artistas, entre el afán modernizador y la urgencia de las luchas revolucionarias.

Durante los años 60, década de cambios inagotables, Brasil y Argentina ofrecen su propia mirada del Pop. Los íconos del Che Guevara, la Coca-Cola y el dólar son imágenes de resistencia y de lucha. El happening y el arte de participación acontecen en la vida cotidiana abandonando los espacios institucionales. Las prácticas estéticas absorben la cultura popular y la fuerza de la realidad organiza la experiencia artística. La experimentación se relaciona con el compromiso.

Pop, realismos y política... reúne más de cien obras de 58 artistas en filmes, pinturas, instalaciones, dibujos, documentos, performances y fotografías pertenecientes a destacados museos y colecciones privadas.

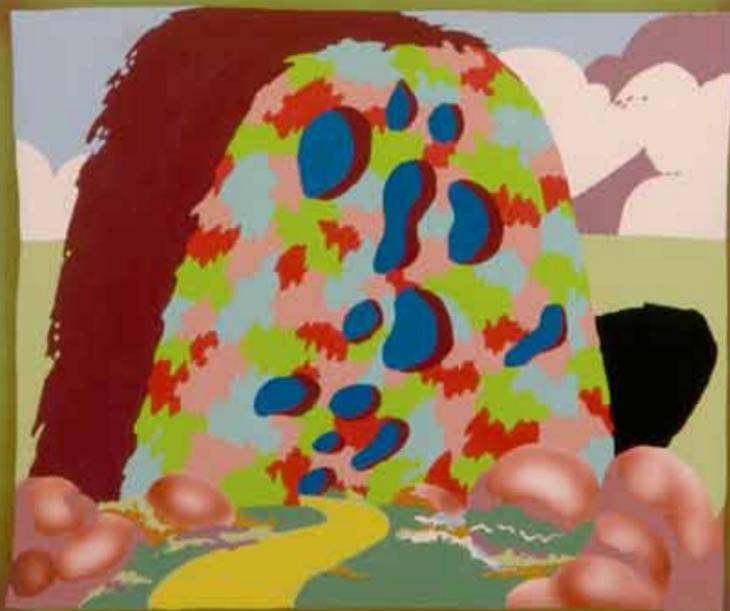
Coordinado por Herkenhoff y Alonso, el catálogo **Pop, realismos y política. Brasil - Argentina** presenta en más de 300 páginas un despliegue de imágenes, manifiestos, documentos, textos históricos y escritos de los curadores y del crítico Gonzalo Aguilar, en una publicación fundante para la investigación histórica de ambos países.

Pop, realismos y política... permanecerá expuesta en Proa hasta septiembre. La exhibición se presentará luego en el Museu Oscar Niemeyer, en la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo y en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Pop, realismos y política. Brasil - Argentina cuenta con el auspicio de la Ley de Incentivo Cultural - Ministerio de Cultura de Brasil y la Embajada de Brasil en Argentina, y con el aporte de Tenaris y Ternium - Organización Techint.



Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru. *¿Por qué son tan geniales?*, 1965. 1.000 x 800 cm. Destruída. Reconstrucción 2012



Acerca de la exhibición, por Adriana Rosenberg

Cuando Paulo Herkenhoff nos planteó la importancia de estudiar las relaciones entre Brasil y Argentina durante los años sesenta, centró su discurso en el valor de dos acontecimientos que a su entender influenciaron al arte brasileño: la exhibición de la Nueva Figuración y una exposición de Antonio Berni en Brasil durante aquellos años.

Su reflexivo discurso, sus convicciones e hipótesis de trabajo nos hicieron pensar que efectivamente era importante para la lectura del arte de ambos países sumergirnos en esa investigación y descubrir el destino adonde arribaríamos. Ya que desde hace dos años, Fundación Proa viene produciendo exposiciones y catálogos de la década del sesenta: Iman Nueva York y SAP: Sistemas Acciones y Procesos, este nuevo desafío está en sintonía con nuestro programa de exhibiciones. Fue Bruno Assami quien tomó a su cargo la dirección del proyecto y convocamos nuevamente a Rodrigo Alonso como colaborador.

La búsqueda iba relevando la creatividad, la multiplicidad de disciplinas, la rebelión, el trascender los límites; el resultado: una nueva moral que cambió muchos hábitos, los artistas rompieron y quebraron estructuras, se comprometieron políticamente, crearon imágenes que hoy representan sin duda momentos trascendentes del siglo XX.

Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960 reúne un conjunto destacado de obras realizadas durante la década del 60. Las imágenes documentan la época y los diversos territorios que experimentaron los artistas, transformando y experimentando con la voluntad o el sueño de quebrar la historia.

Los curadores, como en una pieza de piano a cuatro manos, fueron construyendo y ejecutando en silencio una selección de obras que respetan los lineamientos que habían acordado: sumergirse en la ambigüedad y la contradicción. Así las imágenes terminaron conformando un cuerpo sólido de gran potencia iconográfica. Y así queda reflejado: Paulo Herkenhoff en su texto escribe: "Entedida la imposibilidad del arte de cambiar a la sociedad, el signo estético asume una potencia de transformación del entendimiento crítico del mundo." En contrapunto Rodrigo Alonso concluye: "Activando ese ejercicio experimental de la libertad del que habla Mário Pedrosa (...) en América del Sur el desfase entre la exaltación mediática del consumo y las realidades políticas y socioeconómicas de sus pobladores da lugar a fenómenos de dislocamiento que promueven desde desvíos paródicos hasta verdaderas resistencias críticas".

La muestra compone un panorama de innumerables fragmentos que son las obras en un diálogo que se mantiene desde la contemporaneidad en un mismo tiempo histórico. La investigación nos revela que no fueron muchos los encuentros entre artistas ni los espacios institucionales que reunieron sus obras. Las instituciones estaban preocupadas por conocer y hacerse conocer en el mundo, abandonado de alguna manera lo más cercano. El trabajo también revela que los artistas eran amigos y compartían momentos en Nueva York o en París, pero muy difícilmente en Buenos Aires o en alguna ciudad de Brasil.

Sin embargo y también desde este silencio, el cuerpo de obras seleccionado dialoga en sí mismo, las resistencias a las corrientes estéticas del primer mundo adquieren su constitución crítica, los consumos de masas, la publicidad, el diseño y la moda es asediada por los artistas. Las calles se toman con eventos públicos y los espacios de museos se convierten en espacios de participación muy distintos a los de otros países.

Es así que por primera vez se reúnen cincuenta y nueve artistas, mas de ciento cincuenta obras, fotografías y documentos; al recorrer con la mirada las obras, el

Izq. **Luis Bénédict**. *La misteriosa vida rural*, 1969. Esmalte sobre tela. 146 x 114 cm. Col. privada, Buenos Aires

espectador se conmueve, viaja hacia una época de ilusiones, de crítica, de lucha y de profundas convicciones.

El catálogo evidencia esta efervescente creatividad, poniendo en circulación imágenes en algunos casos olvidadas y otras ya muy difundidas. La edición reúne los textos inéditos de los curadores, de Gonzalo Aguilar que contextualiza los acontecimientos que rodeaban la escena artística, acompañados por la selección de textos históricos, que nos sumergen en los puntos de vistas y reflexiones de la década, donde Lawrence Alloway o Pierre Restany describen momentos de nuestra historia. Los artistas también están presentes con sus manifiestos, y los críticos, con sus sorprendentes ensayos sobre el happening, el pop y la cultura de masas.

Esta única y extraordinaria exhibición fue organizada gracias a un conjunto de voluntades: en primer lugar, Paulo Herkenhoff, quien oportunamente vislumbró un inagotable espacio de investigación; luego, Bruno Assami, quien organizó y presentó el proyecto y la posibilidad de ser ejecutado, y con la certera convicción que colocábamos un ladrillo más dentro de la historia del arte de nuestros países. Rodrigo Alonso, con su curiosidad y trabajo se plegó rápidamente al proyecto.

La exhibición ya está generando interés, con una agenda programada de itinerancia para el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba hasta finales del 2012, y luego en febrero de 2013 se presentará en la GAMEC, Galleria de Arte Moderna e Contemporanea de Bergamo, para finalizar en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.

Es inconcebible lograr exhibir este extraordinario cuerpo de obras sin el generoso aporte de todos los coleccionistas, a todos ellos nuestro profundo agradecimiento. Un sincero homenaje y reconocimiento a Gilberto Chateaubriand por haber tenido la

capacidad de reconocer el valor de sus "artistas amigos" conformando una de las más importantes colecciones de Brasil. A Carlos Alberto Chateaubriand también nuestro especial reconocimiento por la generosidad en los préstamos de las obras del MAM, y a su Comisión Directiva.

A Luli Hunt y a su equipo, al personal de Proa y a todos aquellos que colaboraron inmensamente, nuestro agradecimiento.

Una mención especial merecen los directivos de Tenaris, de Brasil y Argentina, quienes decidieron acompañar esta exhibición en su amplio recorrido, comprendiendo la importancia y el valor de los artistas y curadores. A la Embajada de Brasil en nuestro país que colabora generosamente y a los directivos de Ternium que comparten con nosotros el valor de la presente edición.

A todos ellos, a los artistas, a los coleccionistas, a las Instituciones, a los equipos de trabajo, nuestro más merecido reconocimiento.

A partir de ahora el público y los lectores evalúan nuestro trabajo.



Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola*, 1970. 3 botellas de vidrio. 24,5 x 6 x 6 cm c/u. Col. privada, Río de Janeiro



Luis Felipe Noé. *Introducción a la esperanza*, 1963. Óleo sobre tela. 201 x 214 cm. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Donación Fundación Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires

Introducción, por Paulo Herkenhoff

[...] En la década del sesenta Sudamérica fue atravesada por contornos específicos de la Guerra Fría, con enfrentamientos ideológicos, utopía socialista, movimientos sociales, lucha armada y resistencia a los regímenes militares, terrorismo de Estado, politización del arte, dependencia del capital externo y los intercambios artísticos entre la Argentina y Brasil.

El sesgo curatorial hizo foco en la resistencia política. No se trataba de arte comprometido en el sentido del modelo zhdanoviano de los partidos comunistas, sino de arte como ejercicio experimental de la libertad, según el aforismo de Mário Pedrosa. Comprendida la imposibilidad del arte de cambiar la sociedad, el signo estético asumía su capacidad de transformación del entendimiento crítico del mundo. Las referencias internacionales de la exposición incluyen el pop art —sobre todo el norteamericano y el inglés—, el *Nouveau Réalisme* francés, así como el Situacionismo, la Otra Figuración argentina, la Nova Objetividade y la Tropicália brasileñas.

La cultura popular es una usina de producción de mitos que da cohesión a un universo simbólico y alimenta el imaginario social. En Latinoamérica se operó con dos mitos pop de penetración internacional extremadamente cargados de connotaciones ideológicas: uno del ámbito local, el Che Guevara, y otro, multinacional, la Coca-Cola —en términos de la connotación negativa de “imperialismo yanqui” y de la negación de las diferencias que toma en la región.

La *Otra Figuración* argentina fue una zambullida crítica impetuosa sobre la condición del sujeto moderno en el torbellino social del anonimato urbano, la soledad de la multitud, la violencia, las fantasmagorías individuales, el desgarramiento de la subjetividad, el déficit social, la desesperanza política y la utopía. Macció, Noé, Deira y De la Vega propusieron una forma “otra” de figurar este ser de un tiempo social de transformaciones y abandono. El impacto sobre los brasileños de este grupo de artistas argentinos se hizo visible a partir de sus exposiciones en Río de Janeiro en la década del sesenta.

En oposición al trágico glamour hollywoodense de la Marilyn de Warhol, Berni creó personajes sociales como la prostituta Ramona y el niño Juanito Laguna, mientras que Gerchman elaboró el retrato de Lindonéia. Estas últimas funcionan como metonimia de la relación entre el individuo y la sociedad.

La melancolía del sujeto procedía de su obliteración social. Aspectos contradictorios yuxtaponían el pop y su tendencia en las comunicaciones masivas a las sociedades sudamericanas en donde había censura, un alto índice de analfabetismo (Brasil) y la expansión de la televisión. Tales antagonismos contaminaron el arte de extracción pop en la región. En el contexto de la Guerra Fría, la libertad de expresión y la expansión de los medios masivos de comunicación eran presentadas por el pop como un imperativo de las comunicaciones en el sistema del capitalismo liberal. Marshall McLuhan se convierte en un profeta de la sociedad de comunicación global. En una sociedad ágrafa como la brasileña de las décadas de los cincuenta y los sesenta, la cantoria de cordel¹ se transformaba en pequeños folletos ilustrados por xilógrafos profesionales. El corte tosco y la inventiva en el trato de la forma hizo del cordel un modelo de estampa crítica y popular para Antonio Enrique Amaral, Anna Maria Maiolino, Manoel Messias e Samico.

Durante la Guerra Fría, la Revolución cubana comienza un proceso de desgarramiento respecto de la utopía socialista. En 1964 en Brasil, y en 1976 en la Argentina, las dic-

taduras militares llevaron a un arte de crisis que devino trinchera de resistencia bajo la forma de guerrilla simbólica. El artista pasó a ser ora un *homo sacer* proscripto, ora aquel que tornaba visible el espectáculo oscuro de la opresión política.

La intencionalidad política demandaba estrategias de comunicación y construcción de la relación entre significante y significado en el rodeo del público y en las formas de circulación del arte. El objetivo era mantener la contundencia y la legibilidad del mensaje, pero también establecer un modo de comunicación que garantizara la supervivencia de los propios artistas frente al aparato represivo del Estado. El arte en ese período operaba con las contradicciones entre el capitalismo avanzado y el capitalismo periférico en el eje Norte-Sur. En el extremo de la pobreza, la sociedad de consumo del pop se yuxtaponía al consumo marginal y al “lumpenismo” de Juanito Laguna de Berni.

Del lado brasileño, los debates sobre el espacio social y las limitaciones y potencialidades del arte en países periféricos aglutinaban los esfuerzos de interpretación de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Barrio y Haroldo de Campos, acerca de cómo producir un lenguaje autónomo. De igual modo, la geografía de Milton Santos discutía las contradicciones de la explosión de las ciudades en los países subdesarrollados. En *Divisor* de Lygia Pape la multitud política emergía en la pintura y en la fotografía, manifestando el signo de la fuerza colectiva, en tanto comprometía a las personas en una experiencia de espacio compartido, un diagrama de la vida social. En suma, cabe pensar un *ethos* del arte en ese período. [...]

La Bienal de San Pablo fue la institución que propició una mirada amplia de Brasil sobre el arte argentino, cuyos grandes movimientos de los últimos sesenta años fueron presentados en esa misma institución. El crítico argentino Romero Brest fue la primera voz internacional que dio apoyo a la Bienal paulista. El arte abstracto-geométrico de^o Buenos Aires estimuló la consolidación del concretismo brasileño. El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM/RJ) fue la institución que mantuvo los lazos más fuertes con la Argentina, y es también el que el mayor acervo público de arte latinoamericano en Brasil. En 1965, el MAM carioca exhibió muestras como “Otra figuración”,² un panorama de arte argentino, y la retrospectiva de Antonio Berni. Esos lazos se mantuvieron hasta la década del noventa a través de los galeristas Giovanna Bonino, Jean Boghici y Thomas Cohn. En la segunda mitad del siglo XX fue Brasil el país que más se benefició con el intercambio: la marca argentina siempre fue más evidente sobre la producción brasileña que al contrario. Mejor para el Brasil antropofágico.

-
Texto curatorial publicado en el catálogo de la exhibición.

Paulo Herkenhoff

Historiador, crítico de arte y comisario independiente. Ha sido sucesivamente director del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad. Ha sido conservador asociado en el Departamento de Arte Latinoamericano del MOMA de Nueva York y director de la XXIV Bienal de São Paulo (1998), dedicada a la antropofagia como estrategia de apropiación. Es autor de numerosos ensayos, como *The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs* (1993), *The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art* (1993), *Cildo Meireles* (2000), *Beatriz Milhazes* (2001) y *Adriana Varejao* (2002). Sus proyectos curatoriales más recientes, caracterizados tanto por el interés pedagógico como por la revisión histórica, han sido: *The trajectory of light in Brazilian art* (2001), *Lucio Fontana* (2001), *Tempo* (2002), *Guillermo Kuitca* (2003) y *Manobras Radicais* (2006).

1 N. del E.: Se refiere a la “Literatura de cordel”, un género literario popular escrito en forma rimada que se reproducía en folletos pobremente impresos, acompañados de una xilografía a modo de tapa. Los folletos, que colgaban de un cordel (y de ahí, su nombre), eran vendidos a bajo precio en ferias, esquinas y mercados del Nordeste brasileño. Los autores o cordelistas recitaban esos versos en forma melodiosa y cadenciada para tentar a sus posibles compradores.

2 N. del E.: También llamada “Nueva Figuración”.



Un arte de contradicciones, por Rodrigo Alonso

Tensiones de una palabra

Al decir de Lawrence Alloway, su creador, el término pop-art no tiene un origen definido:

“La expresión pop-art pasa por ser de mi invención pero no sé con certidumbre cuándo la usé por primera vez [...] Además, lo que quise decir entonces con esa expresión no es lo mismo que lo que significa ahora. La usé, ciertamente, y también otra expresión semejante, *pop culture* (cultura pop), para aludir a los productos de los medios de comunicación de masas, no a las obras de arte basadas en la cultura popular”.¹

¹ Alloway, Laurence. “El desarrollo del pop-art británico”, en Lippard, Lucy. *El Pop Art*. Barcelona, Destino, 1993, p.27.

[...] Este desplazamiento de la noción de lo “popular” desde el ámbito de la tradición al de la nueva cultura capitalista de producción y renovación constantes, es uno de los acontecimientos más relevantes de la segunda postguerra. [...]

El desplazamiento de las antiguas culturas populares por la nueva cultura de masas es, sin lugar a dudas, un fenómeno evidente en ciudades como Nueva York o Los Ángeles [...] como lo es también en la Inglaterra de Lawrence Alloway [...]. Sin embargo, en los países donde los procesos de industrialización no son tan marcados y las economías regionales no acceden al nivel de los países líderes del capitalismo global, ese desplazamiento es necesariamente incompleto.

Este es el caso de Brasil y la Argentina. [...] el legado de gobiernos populistas como los de Getúlio Vargas en Brasil y Juan Domingo Perón en la Argentina, impulsa el nacionalismo, la imagen de un pueblo participante, y la pervivencia de ideas y costumbres arraigadas en el sentir local.

Así, en la Argentina, el fuerte crecimiento industrial que se verifica durante esta década va acompañado por la inusitada popularización de la música folklórica que ocupa con rapidez los principales canales de difusión artística. [...] En Brasil, la *bossa-nova* surge de la samba callejera y de ritmos de neto corte brasileño, logrando una popularidad inmediata. Entre sus múltiples derivaciones, el *tropicalismo* de Caetano Veloso y Gilberto Gil es todavía en 1968 un intento por recuperar la música tradicional brasileña desde el espíritu contemporáneo. De esta forma, incluso desde la industria cultural, se mantienen lazos con las raíces populares que conforman a las masas desde otra perspectiva.

Por otra parte, el ideario político de las luchas sociales mantiene fresca la concepción de una base popular protagonista. La revolución cubana, anhelo y modelo de una izquierda que crece como resistencia a los autoritarismos políticos y económicos, ensalza la figura del pueblo como motor de cambios y eje de la historia. Un pueblo que casi nunca es pensado como masa. [...]

Finalmente, no pueden pasarse por alto las profundas inequidades y los graves problemas sociales que caracterizan a los países tercermundistas en este período, y que por supuesto no están ausentes tanto en la Argentina como en Brasil. [...]

Desde esta perspectiva, es evidente que el sentido de lo popular implicado en la abreviación “pop” resuena de diferentes maneras en el norte y el sur del planeta. Si en Inglaterra y los Estados Unidos se identifica casi sin conflicto con la imaginería de la pujante industria cultural de masas, en América del Sur el desfase entre la exaltación mediática del consumo y las realidades políticas y socioeconómicas de sus pobladores da lugar a fenómenos de dislocamiento que promueven desde desvíos paródicos a ver-

Izq. Hélio Oiticica. *Parangolé P17*
Capa 13 “*Estou possuído*”, 1967-1986
Tela, plástico, paja y pintura
acrílica sobre nylon. 156 x 50 x 5 cm.
Col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

daderas resistencias críticas. Los innumerables retratos del Che w al mejor estilo pop que aparecen en esta época en la Argentina y Brasil, realizados en trazos esquemáticos, colores saturados y pintura plana, tensionan el glamour despreocupado de las Marilyn's perpetuadas por Andy Warhol. Las botellas de Coca-Cola que se multiplican como en una cadena de montaje en las piezas de este mismo artista, encuentran una respuesta en *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola* (1970) de Cildo Meireles, donde los envases del producto son utilizados como vehículos de mensajes antiimperialistas.

Perspectivas situadas

No es casual que, aunque la mayoría de los artistas sudamericanos admiten la importancia y originalidad de los aportes del pop-art, se sienten obligados, al mismo tiempo, a situarse desde la singularidad de sus contextos específicos.

[...] Los pops argentinos no exaltan el consumo o las marcas comerciales como sus pares norteamericanos, posiblemente porque no están incluidos por completo en ese universo.

El ejercicio experimental de la libertad²

[...] La mayoría de los artistas autodenominados pops persiguen metas similares. Sus trabajos están rodeados por la polémica y el escándalo, echan por tierra las convenciones disciplinares, se desentienden de las formas, apuntan a no dejar indiferente al espectador. La multiplicación de *happenings*, desfiles, intervenciones urbanas, apariciones en las más variadas fiestas y revistas (de noticias, políticas, interés general, femeninas, etc.) los tornan protagonistas de una verdadera revolución en los modos de vestir, comportarse e interactuar socialmente.

Sus cuerpos son igualmente territorios de conflicto. Las minifaldas, el pelo largo en los hombres, las cabelleras desmelenadas en las mujeres, las ropas confeccionadas con telas brillantes y en colores chillones (por lo general, diseñadas por sus propios usuarios), el maquillaje exaltado y hasta el travestismo³ provocan una conmoción de las normas sociales que muchas veces terminan en problemas con la autoridad policial.⁴

[...] La necesidad de experimentar nuevas formas de actuar y vivir es, probablemente, uno de los motivos fundamentales por los que los *happenings* adquirieron tanta popularidad en la Argentina. Aunque Oscar Masotta sostiene que son “muy pocos [los] efectivamente realizados”,⁵ lo cierto es que Buenos Aires es una de las pocas ciudades del mundo donde esta manifestación tiene tanto protagonismo en la escena artística y suscita tanta literatura teórica.⁶ Un hecho aún más curioso es el grado de penetración en los medios de comunicación que alcanza la palabra, al punto de ser utilizada en las más variadas e insólitas ocasiones. [...] no puede dejar de señalarse la radicalidad de esta producción destinada a no durar, a no ser categorizada, y en definitiva, a no ocupar un nicho en la historia progresiva de las artes eternas.

Habitar los medios de comunicación

La propagación del pop-art, un arte influenciado por los medios de comunicación masiva, en sociedades como las sudamericanas, donde se verifican altos índices de analfabetismo, un férreo control de la información pública y el ejercicio de la censura, crea tensiones y situaciones contradictorias. En el contexto de la Guerra Fría, los artistas comprenden que la libertad de expresión y la comprensión y cooptación de los *mass-media* son un imperativo para asegurar el desarrollo de la cultura y de sus propias prácticas.

[...] Si el pop-art internacional nace del impacto de los *mass media* sobre la producción artística, el arte de los medios de comunicación propone emprender el camino

⁷ Para una descripción detallada de esta experiencia, consúltese: Longoni, Ana; Mestman, Mariano. *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

inverso: habitar esos medios, operar directamente en su interior, trastocarlos, transgredirlos. La empresa no es sólo desafiante sino también riesgosa, en el contexto de una dictadura militar que mantiene un control constante sobre la información que circula públicamente. Comprender el funcionamiento de los medios de comunicación masiva implica también entender sus potencialidades como circuito de informaciones alternativas, de contrainformación. Así lo concibe el grupo de artistas de Rosario y Buenos Aires que lleva adelante *Tucumán Arde* (1968), una de las experiencias de confluencia entre vanguardia artística, medios de comunicación y política más radicales de la historia argentina.⁷

-
Texto curatorial publicado en el catálogo de la exhibición.

Rodrigo Alonso

Licenciado en artes, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios. Teórico e investigador en el terreno del arte tecnológico, es un referente de la historia y la actualidad de esa producción en América Latina. Ha publicado numerosos ensayos y libros sobre el tema, y colabora regularmente en periódicos, revistas de arte y catálogos. Como curador independiente, ha organizado exposiciones en importantes instituciones argentinas y extranjeras. Entre sus exposiciones recientes se cuentan: *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975 e Imán: Nueva York* (Fundación Proa, Buenos Aires, 2010-11), *Situating No Land* (Slought Foundation, Philadelphia, 2011), *Tales of Resistance and Change* (Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2010) y *¡Afuera! Arte en espacios públicos* (Córdoba, Argentina, 2010, junto a Gerardo Mosquera), entre otras. En 2011, fue el curador del envío argentino a la 54° Bienal de Venecia. Es profesor en carreras de grado y postgrado en universidades de Argentina, Latinoamérica y Europa. Se desempeña también como jurado y asesor de concursos, premios y fundaciones internacionales.

² Frase acuñada por el crítico brasileño Mário Pedrosa para describir la práctica de artistas que, como Hélio Oiticica, abandonan los medios tradicionales para lanzarse a la experimentación. En “La Bienal de cá para lá” (1970), publicado en Otilia Arantes (ed.), *Mário Pedrosa: Política das artes* (Universidade de São Paulo, San Pablo, 1995, p.283).

³ Es el caso de Gustavo del Río, que asiste a la inauguración del Premio Internacional del Instituto Torcuato Di Tella de 1967 con minifaldas. Tras un arresto y una golpiza, del Río se ve obligado a abandonar el país.

⁴ El uso del pelo largo en los varones es motivo común de arresto.

⁵ En el prólogo de su libro *Happenings* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967, p.9)

⁶ En apenas un par de años se publican en la Argentina: *Happenings*, de Oscar Masotta, et.al. (op.cit.), *El happening*, de Jean Jacques Lebel (Nueva Visión, Buenos Aires, 1967) y *Hippies, happenings y pop*, de René Bedel (Instituto Osvaldo Magnasco, Gualaguaychú, 1968). A en diarios y revistas, más cierta literatura internacional que circula profusamente entre los artistas, como los libros *Happenings*, de Michael Kirby (Sidwick and Jackson, Londres, 1965) y *Assemblages, Environments & Happenings*, de Allan Kaprow (Harry Abrahams, Nueva York, 1966), o el ensayo “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical” (1962) de Susan Sontag (publicado en *Against Interpretation*, Ferrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1966).



Izq. **Roberto Jacoby**. *Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*, 1968. Serigrafía. 32.5 x 47.5 cm. Col. del artista, Buenos Aires
Der. **Claudio Tozzi**. *Che Guevara*, 1968. Pintura alquídica y masilla sobre acrílico. 175 x 175 cm. Col. del artista, São Paulo



Pop, realismos y política... reúne obras de 59 artistas nacidos en Brasil y Argentina que realizaron una destacada producción durante los años 60, rescatada hoy por los curadores en la exhibición.

Partícipes de una década que rompió y atravesó los límites del arte, la música y los comportamientos de la vida cotidiana, estos artistas lideraron escenas y propusieron nuevas formas de contemplar y participar en el arte.

Videos, fotografías, performance, diseño, pinturas, objetos, esculturas, obras de participación: un cúmulo de ideas, sueños, ideales y proyectos, con la voluntad de mover los cimientos de un mundo adormecido y la mirada puesta en el futuro.

● artistas.doc

● obras.doc

El CD contiene una extensa biografía de cada artista, elaborada por los curadores para el catálogo de la exhibición

El CD incluye la información completa de las más de 150 obras de la exhibición.

Marie Louise Alemann, Narcisa Hirsch y Walther Mejía
- *Marabunta*, 1967

Carlos Alonso
- *Lección de anatomía n° 2*, 1970

Claudia Andujar
- *Yanomami* de la serie *Sonhos*, 1974
- *Yanomami Catrimani* de la serie *Reahu*, 1974
- *Yanomami Catrimani* de la serie *Reahu*, 1974
- *Yanomami Paapiu* de la serie *Contato*, 1974

Artur Barrio
- *21 Petites Sculptures em Cheveux*, 1974-1976
- *Sem Título*, 1970-73
- *Sem Título*, 1978
- *Sem Título*, 1969-70

Luis Bedit
- *La misteriosa vida rural*, 1969

Antonio Berni
- *Juanito pescando entre latas*, 1972

Oscar Bony, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Pablo Suárez y Miguel Ángel Telechea
- *Sobre happenings*, 1966

Delia Cancela y Pablo Mesejean
- *British Vogue*, 1974
- *Registro de performance*, 1972-2012

Delia Cancela
- *Corazón destrozado*, 1964

Raymundo Colares
- *Ultrapassagem Pista Livre*, 1968

Waldemar Cordeiro
- *Auto-retrato Probabilístico*, 1967
- *Contra mão*, 1964
- *Popcreto para um pop crítico*, 1964

Eduardo Costa
- *Fashion Fiction I: la instalación fotográfica*, 1966-2007
- *Oreja de oro*, 1966
- *Hoja de revista*, 1968
- *Fotografía ampliada*, 2007

Jorge de la Vega
- *El gusanito en persona*, 1967
- *El espejo al final de la escalera*, 1963
- *Página Policial*, 1966

Miguel De Lorenzi
- *Enamorados en un taxi*, 1966

Antonio Dias
- *Glutão*, 1965
- *Um pouco de prata para você*, 1965

León Ferrari
- *La civilización occidental y cristiana*, 1965
- *El árbol embarazador*, de la serie *Manuscritos*, 1964
- *Swish and Swallow*, de la serie *Manuscritos*, 1964

Nicolás García Uriburu
- *Interior de colectivo*, 1965

Anna Bella Geiger
- *Carne na Tábuá*, 1969

Rubens Gerchman
- *Lute*, 1967
- *Multidão*, 1964

Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru
- *¿Por qué son tan geniales?*, 1965

Carlos Gorriarena
- *Onganiato*, 1967

Alberto Greco
- *Asesinato de J. F. Kennedy Acto I*, 1964
- *Asesinato de J. F. Kennedy Acto II*, 1964
- *Asesinato de J. F. Kennedy Acto III*, 1964
- *Asesinato de J. F. Kennedy Acto IV*, 1964
- *Cita con Greco en Venus*, c. 1960

Carmela Gross
- *Presunto*, 1968



Cildo Meireles. *Árvore do Dinheiro*, 1969. Billetes de un cruzeiro doblados y atados con elástico. Medidas variables. Col. del artista, Rio de Janeiro

Grupo Rex
- *REX TIME*, 1966

Alberto Heredia
- *Caja de camembert*, 1963

María José Herrera y Mariana Marchesi
- *Tucumán Arde. Documento 1999*

Roberto Jacoby
- *Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*, 1968

Kenneth Kemple
- *Invasión*, 1963

Wesley Duke Lee
- *A zona, considerações (retrato de Assis Chateaubriand)*, 1968

Nelson Leirner
- *Homenagem a Fontana I*, 1967
- *Pôr-do-sol*, 1962

Rómulo Macció
- *Submundo*, 1963

Ivens Machado
- *Sem título*, 1973

Anna Maria Maiolino
- *Glu, glu, glu*, 1966
- *Glu...Glu...Glu...*, 1967
- *O Herói*, 1966

Sameer Makarius
- *S/T*, 1961

Antonio Manuel
- *Corpo Fechado*, 1975

Cildo Meireles
- *Árvore do Dinheiro*, 1969
- *Inserções em circuitos ideológicos*.
- *Projeto Coca-Cola*, 1970
- *Introdução à nova crítica*, 1970
- *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político*, 1970
- *Zero centavo*, 1978
- *Zero Cruzeiro*, 1974-78
- *Zero Dollar*, 1974-84

Pablo Menicucci
- *Boca*, 1967-2003

Manoel Messias
- *Isto Significa meu sangue do Pacto*, s/d

Marta Minujín
- *Cabalgata*, 1964
- *Leyendo las Noticias*, 1965
- *Revuélquese y viva*, 1964
- *El Batacazo*, 1964 - 2010
- *Sin título*, 1960 - 2010

Marta Minujín y Rubén Santantonín
- *La menesunda*, 1965

Montez Magno
- *Museo Mausoleo*, 1969
- *O ovo escultural ambiental*, 1969

Luis Felipe Noé
- *Introducción a la esperanza*, 1963

Hélio Oiticica
- *B 50 Bólido Saco 1 - "Olfático"*, 1967
- *Bandera-poema - Seja Marginal, Seja Herói*, 1968
- *Parangolé P17 Capa 13 "Estou possuído"*, 1967-1986
- *Parangolé P21 Capa 17 "Guevaluta"*, 1968-1986

Lygia Pape
- *Divisor*, 1968-85
- *O Ovo*, 1968

Federico Manuel Peralta Ramos
- *Nosotros afuera*, 1965

Décio Pignatari
- *Beba Coca-Cola*, 1957

Wanda Pimentel
- *Sem Título*, de la serie *Envolvimento*, 1968
- *Sem Título*, de la serie *Envolvimento*, 1969
- *Primera Plana*, año VII n° 333, Buenos Aires, 1969
- *Primera Plana*, año IV n° 191 Buenos Aires, 1966
- *Primera Plana*, año IV n° 191 Buenos Aires, 1966

Dalila Puzzovio
- *Dalila doble plataforma*, 1967
- *Escape de gas*, c. 1963

Glauro Rodrigues
- *A conquista da Terra*, 1971

Gilvan Samico
- *Sem Título*, dec. 60
- *Sem Título*, dec. 60

María do Carmo Secco
- *Roberto Carlos 3, Roberto Carlos* (serie compuesta por cuatro obras), 1966

Antonio Seguí
- *El nubarrón ¿Vamos al Pan de Azúcar?*, 1966

Charlie Squirru
- *La balsa de cadáveres*, 1963
- *Sin título*, 1964

Pablo Suárez
- *Muñeca Brava*, c.1962-1963

Evandro Teixeira
- *Cavalaria na Missa de Edson*, 1968
- *Movimento estudantil, passeata dos 100 mil*, 1968
- *Movimento estudantil, Rio de Janeiro* 1968, 1968

Claudio Tozzi
- *Che Guevara*, 1968

Carlos Vergara
- *Sem Título*, 1967

Carlos Zilio
- *Lute*, 1967-98
- *Auto-retrato*, 1973



Textos históricos

El catálogo **Pop, realismos y política. Brasil – Argentina** seleccionó una serie de textos históricos de críticos, investigadores y artistas –algunos de ellos inéditos– que permiten reconstruir el estado de debate permanente y la efervescencia de ideas que caracterizaron el campo artístico e intelectual de la década de 1960 en ambos países.

Pierre Restany. “Buenos Aires y el nuevo humanismo” (1965)

Buenos Aires está en vísperas de una gran mutación.
P.R.

Buenos Aires me fascinó. En Brasil y en Europa numerosos amigos se sorprendieron ante mi reacción. ¿Y Río, y San Pablo? Sin embargo, es bien sencillo. A mí me gustan las grandes ciudades: en su seno se elaboran la psicología colectiva y los valores espirituales del mañana, pero las verdaderas grandes ciudades, las verdaderas metrópolis. Buenos Aires es una de ellas; no es el caso de San Pablo ni de Río de Janeiro: la primera, enajenada por la actividad, trepidante de dinamismo, es una Chicago que todavía no ha encontrado su Nueva York; la segunda, lánguida, abigarrada, sabrosa, es una inmensa Niza sin París. [...]

Lo que me apasiona de Buenos Aires es la envergadura del fenómeno urbano, las dimensiones a la vez físicas y psicológicas del cosmopolitismo. La vocación portuaria de Buenos Aires no se ha desarrollado verdaderamente hasta después de la colonia, con la Independencia; su crecimiento está ligado al de la nación. Uno de cada tres inmigrantes no ha hecho sino transitar por Buenos Aires: allí se ha quedado o allí ha vuelto. La ciudad es el museo viviente de la población argentina. Cada ola, cada experiencia, cada aventura humana ha dejado sus huellas, marcando la fisonomía de todo un barrio, de una plaza o de un rincón de calle. [...]

Nuestra civilización de la imagen nos había destinado a un profundo desgaste del ojo. He aquí una nueva fiesta para nuestros sentidos, otro nivel de la comunicación. En este estado la misma naturaleza de la morfología de base se esfuma ante la calidad y la efectividad de la participación. Esas proposiciones de espacio, folkloristas y realistas, se reúnen con otras, de inspiración directamente geométrica: se piensa en las búsquedas de integración espacial llevadas a cabo por Le Parc y Sobrino en el seno del Grupo de Investigación de Arte Visual, y antes que ellos en ciertos intentos de los grupos Arte Concreto y de Arte Madí, en Kosice especialmente. Toda la tradición del concretismo argentino desemboca actualmente en ese problema-clave de la participación del espectador en la obra de arte. Y las soluciones propuestas, inspiradas en la tecnología más actual, así como las premisas de la búsqueda operacional conducen al mismo punto: la discusión de la imagen bidimensional (luego, de su soporte funcional, el cuadro de caballete) y la definición de un espacio de síntesis, no ya en el nivel de la pintura o de la escultura, sino de la arquitectura. [...]

[...] Queda a los jóvenes investigadores renunciar a la atracción egoísta del diploma extranjero. Verdaderamente ellos pueden hacer algo mejor que alimentar los sectores marginales de una emigración desarraigante: elevar a Buenos Aires a su verdadera potencia espiritual, hacer de ella junto con Nueva York y Londres, París y Moscú, Pekín y Tokio, el coagulante activo, el hogar resplandeciente del nuevo humanismo.

-
Publicado en *Revista Planeta*. Nº 5. Buenos Aires, 1965.

Izq. **Jorge de la Vega**. *Página policial*, 1966. Collage sobre tela. 195,5 cm x 162,5 cm. Colección Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras. Museo de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra. Agencia Córdoba Cultura

Luis Felipe Noé. “La coyuntura actual” (1965)

[...] *El Pop Art*. ¿Qué es en sí misma esta tendencia? ¿En qué consiste su novedad ya que de hecho cayó como una bomba en los medios artísticos?

Me aventuro a decir que más que voltear determinados valores para afirmar otros, es una toma de conciencia de cambio de criterio valorativo. Esto es lo particular de su revolución. Es como la aceptación de una revolución ya hecha, y, en cierto modo, es su institucionalización. Pero el hecho de que, por primera vez, comienza a aplicarse sistemáticamente una nueva forma de visión del mundo-entorno, hace su novedad. El Pop Art tiende a dar la visión social ya modificada.

Es la primera tendencia clara en este siglo hacia una visión orgánica de la sociedad [...].

Ante todo: El Pop no es nada trivial. Le hallan trivialidad los observadores triviales. [...]

Los datos interesantes aquí son que la “cosa real” se traslada de contexto y que adquiere otra dimensión. Estos hechos solos hacen la simbolización. Esta simbolización no es esquemática, es cruda y real. ¿Qué simboliza? ¿Su forma? No, porque la cosa está allí con toda su evidencia de significado. ¿Simboliza la misma cosa? No, porque si bien un pan es un pan, un monumento al pan indica ya una idealización de este.

La cosa adquiere un valor estético al imponer sobre ella la visión abstracta y reconocer su validez formal. Toda cosa por ser tal impone su validez formal y sigue siendo lo que es en la vida diaria. Esta es la importancia de su traslado, jerarquizándolo estéticamente.

¿Qué significa esta idealización de determinadas cosas, ya que no es cualquier cosa (aunque potencialmente puede serlo)? Hay una selección social. Son los elementos que hacen una cultura en el sentido sociológico de esta palabra, una cultura popular. Este significado lo tiene respecto a una determinada sociedad. Es fundamental la selección de estos elementos. La hamburguesa, el helado o las cosas de la “vida confort”.

La cosa vale por su significado social.

Al mismo tiempo no hay una modificación de la visión de esas cosas. La magia del artista residiría en el traslado de la visión de determinadas cosas.

Es evidente que detrás de todo esto existe consciente o no una voluntad de visión orgánica y global, pero no ya del mundo, sino de la manera de ver el mundo de una determinada sociedad. [...] Se trata de una sociedad cifrada en las cosas. A través de los objetos habla la sociedad. Es una sociedad que se va objetivando; es una sociedad cifrada en los símbolos gregarios o nacionales (la bandera, por ejemplo, tan explotada por la sociedad norteamericana y por muchísimos de sus pintores), o que va convirtiendo todo aquello que se generaliza en un símbolo de ella misma (la Coca-Cola, por ejemplo). [...] La sociedad, esa sociedad está dominada por el caos, por una juventud que irrumpe locamente por todas partes pero que como un adolescente en su locura ya registra un cansancio vital. Le pesa demasiado lo social. ¿A quién? A cada hombre de esa sociedad. El objeto, lo despersonalizado, es un símbolo de ese peso.

[...] Así muchos hablan de la irrupción del mal gusto en el arte. O mejor dicho, de una revolución en el gusto. Sin embargo, no sé en qué medida verdadera se puede hablar de cambio en el gusto. Aparte de una jerarquización social del gusto popular, que no es el del pueblo, sino el de difusión popular (diferente al tradicional europeo, un tanto

aristocrático –hablar de una persona de buen gusto es como hablar de un título de nobleza), no creo que lo cotidiano se pueda señalar realmente como de mal gusto. Ya muchos pintores del pasado así lo hacían, pero cuando pintaban lo cotidiano lo jerarquizaban con una forma de visión educada. Aquí en el Pop Art, en cambio, lo que permanece es la forma de visión popular. Pero esta visión popular está educada, también, a través de la publicidad. [...]

[...] Otro artista, Andy Warhol, que hace hincapié en la “estandarización” pero, en su caso, de los objetos industriales, en las latas de conserva, en las cajas que los contienen, en lo seriado, ha dicho muy conscientemente que cualquier cosa puede ser obra de arte. O sea que basta proponerse esto, para el artista Pop, para conseguirlo. [...] No hay valoración de la cosa por lo formal –lo informal del informalismo consistía en destacar nuevos aspectos de lo formal– sino por lo social. ¿Acaso el arte no está dirigido a aquello que trasciende sobre cada individuo? La definición del arte que trae implícita el Pop Art es que el hecho social es un hecho artístico por sólo ser social, por ser la imagen de una determinada cultura. [...]

[...] La nota original de los artistas del Pop Art consiste, justamente, en la desaparición de lo individual para mostrar una sociedad como máximo fruto del individualismo. [...]

El Pop Art [...] es idealista. La lata de conserva o Superman hacen lo que para otra cultura hacía la Venus de Milo, con la diferencia de que pinta un ideal con escepticismo. Es una idealización de algo en lo que no se cree pero que tiene una evidencia real. Pero eso sí: la visión es armónica, como si esa sociedad lo fuera.

Es la realidad del símbolo ante todo, del símbolo societario. La cosa es mucho más que ella misma. Por esto no estoy de acuerdo con quienes indican la extraña coincidencia realista entre la sociedad proletaria y la capitalista, entre el realismo socialista y el Pop Art. [...] El Pop Art en cambio refleja una sociedad concentrada en los datos reales. Esta es su trascendencia. [...] El realismo reside en su trascendencia. Pero evidentemente el Pop Art, si bien no tiene nada que ver con lo que se suele entender por realismo socialista, es realista y es socialista. El socialismo del capitalismo. [...]

Recuerdo que en una primera aproximación al Pop Art yo decía que la magia del artista pop consistía en un hecho muy semejante al de un mago que en lugar de sacar un conejo de su galera, la muestra vacía, sin posibilidad alguna de conejo, y que allí, en esa actitud, existía su magia. Lo que sale de la galera es el vacío, la nada. Camnitzer me corrigió muy felizmente el ejemplo. El artista pop es un mago que, en lugar de extraer el conejo de una galera, lo saca de una conejera. La evidencia se transforma en magia. Cuando le contaba esto a De la Vega, este señaló que lo bueno que tiene esta



Dalila Puzzovio. *Escape de gas*, 1963. Yeso y materiales varios. 135 x 80 x 45 cm. Col. privada, Buenos Aires

afirmación es que destaca que aun para extraer un conejo de la conejera se necesita un mago. O sea, que la magia existe como un potencial de lo cotidiano. Pero hay que ser consciente de ello. O sea, que el arte está al alcance de cualquier individuo y no sólo de los "elegidos". Solamente hace falta que se dé cuenta de ello. A partir de ese momento, todo lo que hace adquiere potencial mágico. [...]

En resumen. El Pop Art es una revolución en los contenidos de la realidad. En ella entra a jugar la ley del absurdo. El artista simplemente testimonia esto.

Sus implicancias son muchas. Es una voluntad de orden cerrado, de visión orgánica de una sociedad. Es un cambio absoluto sobre el concepto de lo social en arte. Aplica una visión formalista, pero, al mismo tiempo, señala su absurdo. Cuando lo sublima de la geometría, su máxima pureza, es equiparable a la realidad más común, aquella pierde su encanto.

No implica de ningún modo una revolución formal pero sí respecto a la jerarquía del arte en Occidente. El arte aquí se cepilla los dientes. Todo comienza a tener su magia. En este sentido implica un cambio en las formas de ver.

Es la imagen de una sociedad moviéndosele el piso, estrellándose contra la realidad.

Pero quizá su consecuencia más importante es la derivada de su "norteamericanismo", de su nacionalismo. [...]

[...] A nosotros mismos, a los objetivistas y Antonio Berni, por ejemplo, por confusión, y por falta de buena aplicación de la palabra Pop, se nos quiere aplicar, aunque contadas veces, este nombre. Existen muchos intentos de acercarse al caos pero siempre se hace con una visión general armónica, aunque ya no romántica, y guardando detalles de la realidad. Lo que se quiere dar es la realidad del caos y el caos de la realidad, pero no se obedecen aún sus leyes.



Nicolás García Urriburu. *Interior de colectivo*, 1965. Óleo sobre tabla aglomerada. 130 x 183 cm. Col. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

[...] El Pop es de otro orden. No nos muestra el caos sino el absurdo, la idealización de la realidad hecha por una sociedad caótica pero que quiere salvar los valores del orden. El Pop habla de la generalidad de la realidad a través de su particularidad, pero en definitiva, a través de la realidad misma. La acepta. No cree en ella pero es el único dato cierto. [...]

Su concepto de la realidad le da un carácter exclusivamente americano al Pop.

Lo que interesa aquí es que la famosa afirmación [...] de que el arte es internacional y, sobre todo, en un mundo como el actual donde las fronteras están borradas, ya no puede sostenerse más. El arte es internacional en la medida de su difusión, como resultado, no como creación. Como creación es nacional, o sea es el producto de un hombre condicionado por una sociedad.

[...] La pretendida internacionalización del arte no era otra cosa que la internacionalización de lo europeo. [...] el Pop es ahora, una vez difundido, también un supuesto internacional, pero de ningún modo es un movimiento internacional. No tiene ningún sentido hacer Pop en otros países. Tal vez sí, aplicar la visión Pop. Pero aun ello es peligroso. El hecho de que en lugar de la Coca-Cola sea un elemento de otro país el sujeto no implica más que una traducción de una visión norteamericana de una determinada saturación de la realidad. [...] La visión Pop de la realidad está educada en una determinada realidad Pop. No sirve para otra. Pero, evidentemente, el Pop significa una revolución sobre la realidad, válida internacionalmente, y sobre todo constituye un ejemplo de un pueblo que se asume, asimismo, en todas sus posibilidades y da una imagen de ello. Su nacionalismo es una lección para nosotros, pero no es cuestión de que ahora cambiemos europeísmo por norteamericanismo [...].

Moraleja. [...] cinco consecuencias importantísimas del Pop Art.

Primero. La revalorización de la realidad social. [...] No se dirige a la realidad objetiva para atraparla en sus leyes. Es objetivado, como todo el arte contemporáneo. Objetiva una forma de ver la realidad. No es una realidad parcial y anecdótica sino orgánica la que nos da el Pop. Cada obra nos habla de toda una sociedad, de sus valores. [...] Pero en él no es el hombre, el protagonista del absurdo, como en Europa. Es la propia sociedad.

Segundo. La nacionalidad del arte. [...]

El Pop es simultáneamente una realidad norteamericana y una realidad de Occidente. Ahora es Estados Unidos el rector de Occidente. En cuanto realidad de Occidente nos envuelve a todos como nos envolvía el arte europeo. En cuanto realidad norteamericana puede señalarse que no es más que una variante de Occidente.

[...] Tercero. Cambio de óptica de la visión artística. [...] El Pop Art (pensemos en los ejemplos aludidos de Oldenburg y Lichtenstein, y, en especial, el significado de las copias de éste a copias de cuadros de Picasso, y pensemos en la afirmación de Andy Warhol de que cualquier cosa puede ser obra de arte, no ya en su representación sino en sí misma) no es, en cambio, más que la adopción de una forma de ver popular. El cambio reside en una idea del arte. En su concepción. [...]

Cuarto. La tendencia a un arte no individualista.

[...] la quinta consecuencia del Pop Art nos advierte de no caer en su error y puede estar enunciada en la observación de Henry Miller que señala que todo aquello extraído del contexto del caos pierde significado.

-

Publicado en *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1965.

Lawrence Alloway. “El rasgo singular del Premio Di Tella 1966 [...]” (1966)

[...] Buenos Aires ha sido desde hace algunos años una ciudad con una importante actividad de los artistas Pop y con un potencial mayor aún. Es claro que con el Premio Di Tella 1966 ahora es uno de los más vigorosos Centros del Pop Art en el mundo. Los artistas de la más joven generación, que dominan la muestra, han hecho una síntesis de dos posibilidades estilísticas. Los elementos folklóricos, persistentes en el arte argentino, se han fusionado con las formas y temas internacionales del Pop Art. El resultado es que la exuberancia de la herencia local ha sido asimilada en un estilo genuinamente internacional. El arte Pop argentino tiene una nueva claridad y poder. [...]

-
Texto inédito, Archivo del Instituto Torcuato Di Tella, UDTT, Buenos Aires.

Oscar Masotta. “El Pop-Art” (1967)

La aparición del movimiento *pop* (si es que la palabra “movimiento” cabe aquí) en Inglaterra y en los Estados Unidos principalmente transforma de manera radical el grueso de los problemas plásticos que permanecían planteados en la línea de la tradición europea y replanteados a partir de principios de siglo. Esa transformación es, a mi entender, tan verdaderamente radical, que no sería ocioso preguntarse si quedará aún algo, después de este estallido de los años sesenta, de los problemas espaciales y visuales planteados en la línea de la antigua “abstracción”. El antiguo pleito, por otra parte, entre “abstracción” y “figuración”, carece, al menos, completamente de sentido. Ahora es posible comprender claramente el corto alcance de una polémica que no se asentaba más que sobre prejuicios realistas, sobre una manera hoy completamente deteriorada de concebir la relación de la “obra” con la “realidad”.

Los pintores *pop* han mostrado hasta qué punto las artes plásticas reproducen “símbolos” y no “cosas”. Quiero decir: hasta qué punto el realismo, en estética, constituye una posición débil. “Antes” de la obra, en efecto, no existe “realidad” alguna que no haya sido, ya, simbolizada. Y no podría ser de otra manera, puesto que los hombres no han esperado nunca a los artistas para generar significaciones. Desde el momento mismo que viven en sociedades y que, como explica Lévi-Strauss, cambian mensajes y objetos entre sí, esto es: desde el instante mismo en que entran en comunicación, producen tanto las *condiciones* como los *medios* que hacen posible ese intercambio. Y tales medios y tales condiciones no son, en fin, otra cosa que símbolos. [...]

Crítica a todo realismo, entonces: en Lichtenstein, en Indiana, en Warhol, no se trata ya de “informar” sobre la realidad, y menos de reproducirla. Se trata en cambio de informar sobre una información preexistente, o si se quiere, de representar lo representado. Lo que está “fuera” de la pintura, en esta perspectiva, era ya pintura; lo que preexistía a la imagen plástica era ya imagen plástica. Y en el mundo sobreurbanizado que vivimos, se sabe, esos resultados de la información y esas imágenes plásticas preexistentes no son sino los productos de las comunicaciones y de la cultura de masas. El arte *pop*, en efecto, no podría ni haber nacido ni ser explicado sino en referencia al ensanchamiento de la información masiva que sobreviene a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Se trata entonces de un arte vuelto a los productores de la cultura popular; y en este sentido, de un arte popular. Y si bien el consumo de las obras *pop* se realiza todavía en el interior de los mismos grupos que habían consumido la producción del período anterior, el proceso se realiza en términos perceptiblemente diferentes. En el interior de culturas como las nuestras, fuertemente trabajadas de imágenes producidas por la TV, por el cine, los “afiches”, la publicidad, los artistas *pop* nos han enseñado a afirmar eufórica-



León Ferrari. *La civilización occidental y cristiana*, 1965. Yeso, madera y óleo. 200 x 120 x 60 cm. Col. Alicia y León Ferrari, Buenos Aires. Fotografía: Ramiro Larrain. Cortesía Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo

mente esta realidad visual –que sólo es real a condición de ser simbólica– para aprender, al contacto mismo con los objetos de la producción social y del consumo, los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética. [...]

[...] Así, uno de los momentos de mi tesis consiste en afirmar, en la corriente de la crítica existente, e intentando dar contenido a esta afirmación, que en el arte pop es preciso ver *menos un movimiento colérico contra la sociedad de hecho, que una crítica a las estructuras que, en el área de la obra de arte, tienden a una cultura de imágenes y cuyo pundonor consiste en pensar la subjetividad como subjetividad centrada*. Pero por el momento retengamos esta expresión: *subjetividad centrada*. Y esta tesis: que el *pop* constituye una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo. [...]

[...] Un arte cuya estructura sería simétrica y al revés de la estructura de la máscara. *Un arte de la máscara al revés* cuyo sentido profundo consistiría en la percepción y en la aceptación de una intencionalidad que no va ya del hombre a las cosas, sino que, según la expresión de Merleau-Ponty, viene de las cosas hacia el hombre... Como en esos cielos de D'Arcangelo que avanzan hacia el primer plano, o esas vigas y puentes que se hunden hacia acá, hacia el espectador o hacia el conductor del automóvil. Un movimiento que no está en las cosas, como en el futurismo, sino que viene de las cosas hacia el hombre. Una "intencionalidad de las cosas".

-
Publicado en *El "Pop-Art"*. Buenos Aires: Columba, 1967.

Jorge Romero Brest. "Relación y reflexión sobre el Pop-Art" (1967)

La primera vez que vi un cuadro de Rauschenberg (Castelli Gallery, Nueva York, febrero de 1960) el asombro fue menor que cuando vi por primera vez cuadros de Lichtenstein (Galerie Sonnabend, París, junio de 1963). Las experiencias dadá y las obras surrealistas que conocía bien y sobre las que había escrito sendos capítulos de mi libro *La pintura europea contemporánea* (1952) me ayudaron a comprender la inclusión de una jaula con pájaro embalsamado entre pinceladas de óleo, mas no la reproducción agrandada de una historieta. [...]

Por lo que me dije, ya entonces, que la extraña originalidad del pop art no se debía sólo a los contenidos de la imagen pintada o esculpida, como muchos siguen creyendo, sino a su rehabilitación como imagen cuando nos estábamos acostumbrando a fraccionarla, deteriorarla y hasta excluirla. Además, porque al imponerse de nuevo a nuestra consideración ella instauraba un "ser" en el mundo que no era similar al instaurado por las imágenes de antes, y al que por cierto se debía abordar para comprenderla. [...]

Para seguir fantaseando apunto que, así como Lucy R. Lippard pudo decir que el pop art se dio en los Estados Unidos porque la exposición de imágenes populares es una experiencia compartida por todos los norteamericanos, incluso el Presidente, así puedo sostener que el arte frío de los hombres-dioses se dio en la Grecia clásica porque la exposición de tales imágenes populares también era una experiencia compartida por todos los griegos, en el gimnasio y la palestra, en el templo y en el teatro, en las Olimpíadas, en la calle tal vez. En ambos casos, una experiencia colectiva y ejemplarizante. [...]

¿Y en nuestro país? El pop art se pareció al principio más al de Europa que al de los Estados Unidos, pero las consecuencias han sido distintas, no sólo porque los creadores de por aquí dejaron de ser pop rápidamente, sino porque derivaron hacia el "arte de los

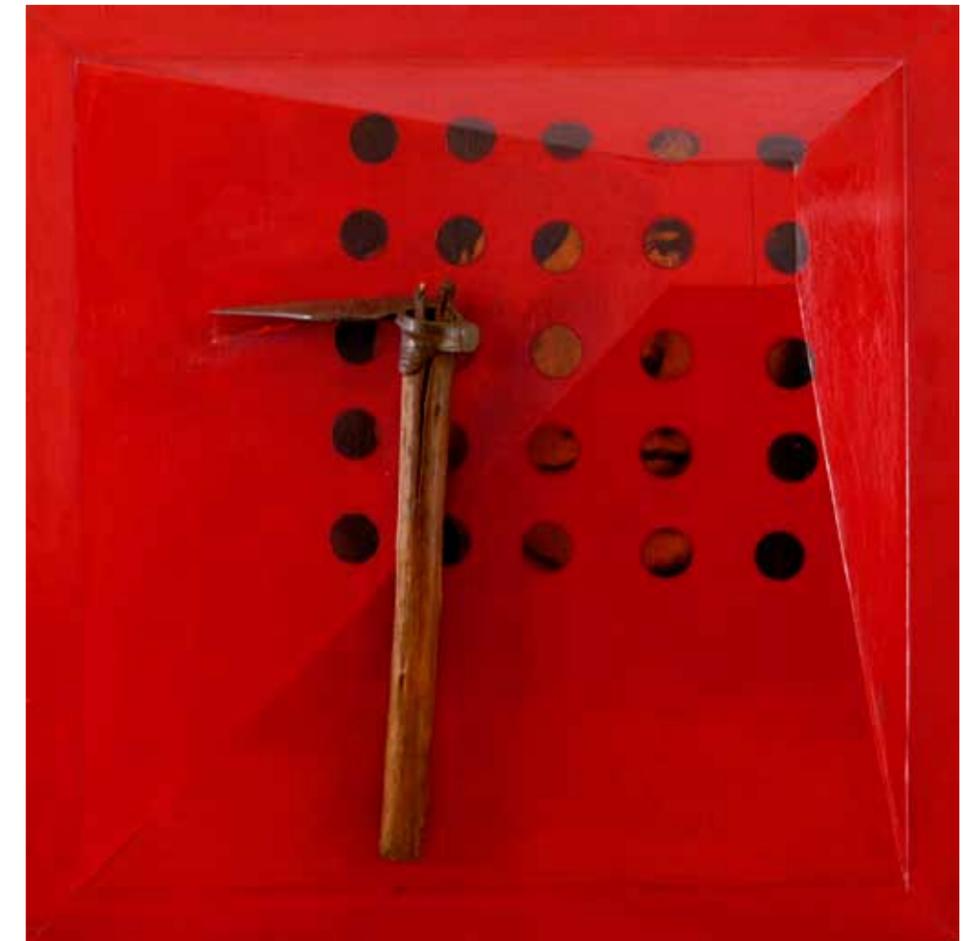
medios" y las "experiencias visuales". Ni Minujín, ni Puzzovio, ni los Cancela-Mesejean, ni Rodríguez Arias o Stoppani son pop en la actualidad.

De todos modos, los norteamericanos y los otros han permitido las creaciones más libres de la hora actual, liberándonos de la hidra que se llama retórica y acercando el arte a la vida, acercamiento que nunca llegará a ser completo, pero que es la grande y única meta a la que se puede aspirar.

-
Publicado en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: The Museum of Modern Art; Fundación Proa; Fundación Espigas, 2007.

Waldemar Cordeiro. "Musa de la venganza y de la tristeza (realismo)" (1967)

[...] El Pop-Art americano, el *Nouveau Réalisme* francés, el arte popcreto brasileño, etc., no solo encajan en su realidad nuevas manifestaciones, las cuales requieren un análisis crítico adecuado, sino que también imponen una revisión del juicio ya hecho. El realismo, después del arte no-figurativo, es un fenómeno original que no puede ser abordado con el mismo instrumental crítico que sirvió para el figurativismo histórico.



Waldemar Cordeiro. *Poporeto para um pop crítico*, 1964. Madera pintada, collage y azadón. 82 x 82 cm. Col. Lili e João Avelar, Nova Lima, Minas Gerais



Izq. Federico Manuel Peralta Ramos. *Nosotros afuera*, 1965. Yeso y materiales varios. Destruída. Documentación fotográfica

La cuestión del “arte participante”, tradicionalmente postulada en términos moralistas aunque sin una conciencia clara de la peculiaridad de la naturaleza del arte, no puede ser exhumada viva, así como tampoco puede ser resucitado el figurativismo histórico.

Las conquistas del arte no-figurativo son irreversibles. [...] A mi juicio, el realismo actual, en sus manifestaciones más positivas, no solo no ignora ese conocimiento, sino que más bien lo complementa en el ámbito semántico.

[...] Redimensionado el dominio de la imagen con respecto al del concepto, estructurado el lenguaje visual de acuerdo a las necesidades comunicativas del hombre moderno en las condiciones de la revolución industrial, el arte de vanguardia se compromete ahora en la lucha por un nuevo humanismo.

Esa nueva actitud del artista de vanguardia es justificable ante el fracaso de todas las utopías de fundamento tecnológico. El fetiche tecnológico creó una razón monstruosa. El irracionalismo del racionalismo abstracto ya le costó muy caro al hombre de nuestro tiempo. Es un hecho: el progreso técnico en sí no resuelve los problemas sociales individuales, y, a veces, los agrava hasta la ruina.

El arte no-figurativo, sintáctico y programático, cuya expresión más elevada fue el arte concreto y continúa siéndolo en sus más recientes pesquisas al nivel de la automatización, fundamenta históricamente su existencia en la evolución de los medios de producción. Es la característica de la producción industrial la que influye en las características de hechura de tales obras de arte. [...] Tales amores con la técnica industrial son, sin embargo, platónicos ya que, a pesar de las apariencias, todo es hecho artesanalmente o por lo menos en base a un objeto único; esto es *no en serie*. [...]

Actualmente, el desarrollo extraordinario de la tecnología no está amparado por un desarrollo tecnológico paralelo que dé suficientes garantías de orden moral para que dicho proceso no lleve al mundo hacia la ruina total. A esta altura, se impone una aproximación total entre todos los hombres. De parte del artista, eso exige capacidad dialéctica, que capte la posición real del interlocutor, su conciencia, sus intereses e intenciones relacionados con un determinado contexto social, el cual la fisiología no puede explicar de manera satisfactoria. Solo una nueva visión humanística puede realizar aquella aproximación espiritual entre todos los hombres.

[...] Un nuevo realismo presupone una nueva formulación, la cual solo es posible dentro de un nuevo lenguaje visual. Siendo coherente, el nuevo realismo -que no tiene nada que ver con la Nueva Figuración- tanto en las manifestaciones americanas (más empíricas y directas) como en las europeas (más ideológicas) trasciende los límites de la representación característica del figurativismo partiendo hacia la presentación directa de las cosas de la producción industrial en serie. El retirar las cosas del espacio físico y colocarlas en un espacio cultural es transformarlas en signos expresivos. Surge entonces una idea de “cosicidad”, la cual coincide con la semiótica.

[...] De acuerdo con nuestra premisa inicial, las nuevas posiciones artísticas, las cuales pueden ser englobadas en la denominación genérica de nuevo realismo, alteran el sentido del arte no-figurativo. El nuevo realismo convierte al arte concreto (aún en las cronológicamente actuales manifestaciones del Op-Art, a mi juicio consumidas implícitamente hace ya años), y en la mejor de las hipótesis, en un materialismo naturalista. En algo impotente frente a ciertos fenómenos visuales que solo pueden ser explicados por las relaciones sociales y no por la fisiología.

-
Publicado en *Revista Habitat*. São Paulo, mayo - junio 1967.

“Declaración de principios básicos de la vanguardia” (1967)

1. Un arte de vanguardia no se puede vincular a determinado país: ocurre en cualquier lugar, mediante la movilización de los medios disponibles, con la intención de alterar o contribuir a que se alteren las condiciones de pasividad o estancamiento.
Por eso la vanguardia asume una posición revolucionaria clara y extiende su manifestación a todos los campos de la sensibilidad y de la conciencia del hombre.
2. [...] Este ejercicio necesita de un lenguaje nuevo capaz de entrar en consonancia con el desenvolvimiento de los acontecimientos y de dinamizar los factores de apropiación de la obra por el mercado consumidor.
3. [...] Existe esfuerzo creador, audacia, oposición franca a las técnicas corrientes agotadas.
4. En el proyecto de vanguardia es necesario denunciar todo cuanto fuera institucionalizado, una vez que este proceso incorpora la propia negación de la vanguardia. [...]
5. Nuestro proyecto [se opone] inequívocamente a todo aislacionismo incierto y misterioso, al naturalismo ingenuo y a las insinuaciones de la alienación cultural.
6. Nuestra propuesta es múltiple: desde las modificaciones inespecíficas del lenguaje, a la invención de los nuevos medios capaces de reducir la máxima objetividad de todo cuanto debe ser alterado, del sujeto al colectivo, de la visión pragmática a la conciencia dialéctica.
7. [...] niega la importancia del mercado del arte en su contenido condicionante [...].
8. Nuestro movimiento [...] adoptará todos los métodos de comunicación con el público, del diario al debate, de la calle al parque, del salón a la fábrica, del panfleto al cine, del transistor a la televisión.

Antonio Dias
Carlos Augusto Vergara
Rubens Gerchman
Lygia Clark
Lygia Pape
Glauco Rodrigues
Sami Mattar
Sonlange Escosteguy
Pedro Geraldo Escosteguy
Raimundo Colares
Zilio
Mauricio Nogueira Lima (San Pablo)
Hélio Oiticica
Ana Maria Maiolino
Renta Landin
Frederico Morais
Mario Barata

Hélio Oiticica. “Esquema general de la nueva objetividad” (1967)

“Nueva Objetividad” sería la formulación de un estado típico del arte brasileño de vanguardia actual, cuyas principales características son:

1. voluntad constructiva general; 2. tendencia del objeto a ser negado y superado el “cuadro de caballete”; 3. participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc.); 4. abordaje y toma de posición en relación a problemas políticos, sociales y éticos; 5. tendencia a las propuestas colectivas y consecuente abolición de los “ismos” característicos de la primera mitad del siglo en el arte actual (tendencia que puede ser englobada en el concepto de “arte post-moderno” de Mario Pedrosa); 6. resurgimiento y nuevas formulaciones del concepto *antiarte*.

(...) La “Nueva Objetividad” al ser un estado, no es pues un movimiento dogmático, esteticista (como por ejemplo lo fue el cubismo, y también otros ismos constituidos como una “unidad de pensamiento”), sino una “llegada”, constituida por múltiples tendencias, donde la “falta de unidad de pensamiento” es una característica importante. La unidad de este concepto de “Nueva Objetividad” es, sin embargo, una constatación general de estas tendencias múltiples agrupadas en tendencias generales (...).

Punto 1: Voluntad constructiva general

En Brasil, los movimientos innovadores presentan, en general, esta característica única, de modo bien específico, o sea, una marcada voluntad constructiva. (...) la con-



Lygia Pape. *O Ovo*, 1968. Registro de performance. DVD, 1'21". Projeto Lygia Pape, Rio de Janeiro.

dición social aquí reinante, en cierto modo aún en formación, haya colaborado para que este factor se objetivase más aún: somos un pueblo en busca de una caracterización cultural, en la que nos diferenciamos del europeo con su peso cultural milenario y del norteamericano con sus pretensiones super-productivas. Ambos exportan sus culturas de modo compulsivo. Necesitan asimismo que esto se produzca, pues el peso de las mismas las hace rebosar compulsivamente. Aquí, subdesarrollo social significa culturalmente la búsqueda de una caracterización nacional. (...)

Punto 3: Participación del espectador

(...) Hay (...) dos maneras bien definidas de participación: una es la que envuelve “manipulación o participación sensorial-corporal”; la otra, que envuelve una participación “semántica”. Estos dos modos de participación buscan una participación fundamental, total, no-fraccionada, envolviendo a los procesos, significativa, es decir que no se reducen al puro mecanismo de participar, sino que se concentran en significados nuevos, diferenciándose de la pura contemplación trascendental. Desde las propuestas lúdicas, a las del acto, desde las propuestas semánticas de la “palabra pura” a las de la “palabra en el objeto”, o a las de obras ‘narrativas’ y las de protesta política o social, lo que se busca es un modo objetivo de participación. (...) el individuo, a quien llega la obra, es solicitado para completar los significados propuestos en la misma – ésta es pues una obra abierta. Este proceso, tal como surgió en Brasil, está íntimamente ligado al de la ruptura del cuadro y al de la llegada al objeto o al relieve y *anticuadro* (cuadro narrativo). (...)



Marie Louise Alemann, Narcisa Hirsch y Walther Mejía. *Marabunta*, 1967. Film de 16 mm transferido a DVD. Col. Narcisa Hirsch, Buenos Aires

Punto 4: Toma de posición en relación a los problemas políticos, sociales y éticos (...) Es pues fundamental para la “Nueva Objetividad” la discusión, la protesta, el establecimiento de connotaciones de ese orden en su contexto, para que se caracterice como un estado típico brasileño, coherente con otras *démarches*. Con esto se verificó, acelerando el proceso de llegada al objeto y a las propuestas colectivas, un “volver al mundo”, o sea, un resurgimiento de un interés por las cosas, por el ambiente, por los problemas humanos, por la vida en última instancia. El fenómeno de la vanguardia en Brasil no es más hoy cuestión de un grupo procedente de una elite aislada, sino una cuestión cultural amplia, de gran alcance, tendiendo a soluciones colectivas. (...)

Punto 6: El resurgimiento del problema del *antiarte*

(...) Se ve pues que ese artista siente una necesidad mayor, no solo de crear simplemente, sino de comunicar algo que para él es fundamental, pero esa comunicación tendría que darse a gran escala, no en una elite reducida a expertos sino incluso contra esa elite, con la propuesta de obras no acabadas, ‘abiertas’. Esta es la tecla fundamental del nuevo concepto de *antiarte*: no solo arremeter contra ese arte del pasado o contra los conceptos antiguos (como antes, aún en una actitud basada en la trascendentalidad), sino crear nuevas condiciones experimentales, en las que el artista asume el papel de “proponente”, o “empresario” o “educador. El problema antiguo de hacer un “nuevo arte”, el de destruir culturas, ya no se formula así. La formulación cierta sería la de preguntarse: ¿a qué propuestas, promociones y medidas se deben recurrir para crear una condición amplia de participación popular en estas propuestas abiertas, en el ámbito creador en el que se eligieron estos artistas? De esto depende su propia supervivencia y la del pueblo en ese sentido.

Conclusión

Mario Schembcrg, en una de nuestras reuniones, señaló un hecho importante para nuestra posición como grupo actuante: hoy, hágase lo que se haga, sea cual sea nuestra *démarche*, si somos un grupo actuante, realmente participante, seremos un grupo contra cosas, argumentos, hechos. No predicamos pensamientos abstractos, sino comunicamos pensamientos vivos, que para que lo sean tienen que corresponder a los puntos citados y sucintamente descritos arriba. (...)

-
Publicado en *Nova Objetividade Brasileira*. Río de Janeiro: Museu de Arte Moderna (MAM), 1967.

Roberto Jacoby. “Contra el happening” (1967)

Dentro del campo de la creación de obras en el interior de los medios de comunicación masivos, la ejecutada es solo una posibilidad. Para su realización fue necesario obtener la adhesión de los supuestos participantes, y de los periodistas. A cada uno le aclarábamos nuestros objetivos adecuándolos a la explicación que cada uno quería oír. Si alguien pensaba que todo no era más que una gran broma, lo convencíamos de que efectivamente lo era (técnica de las relaciones públicas). Estas explicaciones *ad hoc* se confundían con las verdaderas intenciones que teníamos al crear la obra: más tarde contribuyeron a complicar su inteligibilidad.

Una de esas explicaciones consistía en reducir la intención de la obra a demostrar que la prensa engaña o deforma. Este fenómeno que es obvio y de sentido común es, en realidad, sólo tocado tangencialmente. Lo que había en nuestro trabajo de fundamental es algo más complicado: un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas; con la materialización, por obra de los medios de información masivos, de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un Imaginario; el juego de construir una Imagen

mítica y el trabajo de buscar la adhesión imaginante de la audiencia para tirarla abajo y dejarle solo “el espectáculo de su propia conciencia engañada”.

Se podría decir también que aquí millares de espectadores construyen literalmente la obra; pero esto no como sucede generalmente a partir de un estímulo concreto sino a partir del relato de la obra. El relato de algo que no había ocurrido (y por lo mismo falso, ficticio) no era sin embargo una simple ficción literaria –lo sería si estuviera incluida en un libro de cuentos– ya que el contexto comunicacional le daba una materialidad táctica y no literaria. Otra idea, la de que se trataba de jugarle una broma al público, entusiasmó a alguna gente que piensa que el arte de vanguardia debe ser, ante todo, divertido. Esto no es en sí desechable; pero no hay en esta obra el menor sentido del humor. En cuanto a la explicación de que se trata de una experiencia sociológica, no es del todo correcta, puesto que es evidente que no cumple con los requisitos de un verdadero experimento sociológico. Pero como nos escribió Harold Rosenberg: “Es una obra sociológica y esto no la hace menos valiosa”. Pero por lo mismo, como experimento sociológico carece de rigor, en tanto que como obra de arte es sociológica. Su misma “materialidad”, los medios de comunicación masivos (las revistas y diarios concretos, materiales), es más social que física.

Para poner nuestra idea en práctica recurrimos a ciertas técnicas usadas en “relaciones públicas” y no a ninguna técnica “artística”. Debimos entrevistar a personas que “son noticia”, ser corteses con ellos, granjearnos la adhesión de periodistas, en fin, movernos en el interior de los grupos según una estrategia que consiste en robarle al grupo su dinámica, en congelarlo: tratábamos de ofrecer a cada uno la imagen de la totalidad de la situación que cada uno tenía en la cabeza. Era correcto, según esa estrategia, que el tema sobre el que íbamos a informar fuera un mito: el del Happening. Para referirnos a ese mito procedimos al revés de lo que hoy hacen los artistas plásticos: extraer un segmento del contexto para valorizarlo estéticamente. En nuestro caso, en cambio, homogeneizábamos una serie de hechos reales pero mitificados por el lenguaje (el de las noticias de la prensa), un hecho que solamente existía a través del lenguaje. El lenguaje se convertía así en factor de homogeneización tanto como de mitificación. [...]

[...] La existencia de los medios de comunicación masivos por un lado, y de medios estéticos por el otro, acarrea una escisión entre dos culturas paralelas, una de masas y otra “superior”: de élites. La conciencia de la separación entre los valores de la cultura masiva y la de élites se acentuó entre los artistas e intelectuales en los últimos diez años. El pop pareció querer borrar esa separación, reproduciendo en sus obras las imágenes producidas por los mass-media. Es como si estos artistas hubieran intentado romper los límites de su propio medio para convertir sus obras en mensajes masivamente distribuidos y aceptados. Lichtenstein o Warhol, al reproducir historietas o etiquetas, convirtieron los productos de la comunicación de masas en contenido de un medio estético. Para el artista pop es posible contemplar los productos culturales masivos como bellos, pero a través de una mediación: el medio estético. En contraposición a esta idea pienso que los medios de comunicación de masas poseen una materialidad susceptible de ser elaborada estéticamente. [...] Hoy los nuevos medios son los de la comunicación masiva. Y como nuevos medios, plantean un nuevo modo de percibir y de actuar. El cine (un medio que se comporta en algunos casos como medio estético y en otros como de masas; y en algunos casos logra superar esa dicotomía) requirió crear nuevos equipos humanos y técnicos; del mismo modo el arte de los medios de comunicación de masas exige que, colocados en su interior, los artistas, si hemos de llamarlos así, descubran su funcionamiento y sus técnicas.

Sabemos bien que los medios de comunicación de masas son fundamentales en el control de una sociedad y que por lo tanto son instrumentados –no menos que



Marta Minujín. *El Batacazo*, 2010 (reconstrucción del panel de neón original de 1964). Acrílico, neón, transformadores. 200 x 210 x 0,20 cm. Col. de la artista, Buenos Aires



Evandro Teixeira. *Movimento estudantil, Rio de Janeiro 1968*, 1968. Fotografía b/n. 80 x 110 cm. Col. del artista, Rio de Janeiro

1 N. del E. Sin referencia en el texto original.

la escritura, en otro tiempo— por los grupos que hoy detentan el poder. “Su manejo encierra, pues, muchos peligros para el artista y para la correcta comprensión de su actividad por parte del público. Incluso diría que son sistemas lo bastante complejos como para que resulte difícil escapar de sus propias trampas ideológicas, en el momento mismo en que se cree estar denunciándolas.”¹ Esto exige por un lado a los futuros artistas un conocimiento muy profundo del material con el que van a trabajar, y por el otro, estar ligados a grupos sociales con suficiente poder como para que sus mensajes culturales sean escuchados. Esto nos obliga a pensar de un modo totalmente diferente sobre palabras como “artista” y “arte”; y a replantear todo el proceso de la creación. [...] No se tratará ya, seguramente, de expresar las emociones del artista ni de “mostrar la realidad” sino de actuar sobre el receptor, de “hacer hacer”. El predominio de la función conativa acercará el arte a la propaganda y al estudio de las estructuras de la persuasión, tal como a principios de siglo se acercó a las matemáticas y a las técnicas industriales. Además, el viejo conflicto entre arte y política (“El arte debe reflejar la realidad”; “Todo arte es político”; “Ninguno lo es”, etc.), al que siempre se quiso superar introduciendo “contenidos” políticos en el arte, tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva. Los “momentos” de un arte de los medios de comunicación de masas serían entonces:

a) el emisor, construido en el interior de equipos conocedores de las técnicas comunicacionales;

b) el mensaje, cuya materialización sería más social que física. Obra discontinua (mensajes televisivos, oleadas de información gráfica, posters, afiches, proyec-

2 Lacitas de Masotta pertenece a su seminario sobre “Arte de vanguardia y medios de información”, dictado en el Instituto Di Tella durante 1966

ciones, transmisiones radiales, manifestaciones, etc.). La función predominante del mensaje será tal vez la conativa: impulsar a hacer. Desaparición de los límites entre cultura de masas y cultura de élites.

[...] la historia del happening es la historia de la búsqueda desesperada de un nuevo medio estético de comunicación. Hoy sabemos que si hay una salida para el arte actual, esta no se encuentra en el happening; puesto que el happening, en vez de constituirse en un nuevo género independiente y totalizador (que absorbiera todas las demás artes), está siendo incorporado como una experiencia enriquecedora por artistas que siguen trabajando en sus géneros tradicionales. Pese a este fracaso, quienes pensamos en la posibilidad de crearlo o descubrirlo, creemos que pueden sacarse de él algunas conclusiones valiosas.

[...] El happening, en cambio, es una “obra abierta”, en cuanto literalmente abre las relaciones de tiempo y de espacio y los diferentes niveles de materialidad con que trabaja. Además, y esto forma parte ya de su mitología, el happening intenta modificar la relación entre espectador y espectáculo. No se trata de tirar lechugas y pollos. Se trata de lograr una comunicación sin mediaciones o con las menores mediaciones posibles. Esto se realiza en niveles tan diferentes como los que van desde el modo de actuar, llamado performing, hasta la ubicación y los roles de los espectadores. [...]

El happening es en este caso un arte anti-ambientacional, su estructura es exactamente opuesta a la creada por los medios de comunicación masiva. Un arte de los medios masivos y nuestra misma obra [...] es entonces un anti-happening, ya que el happening es un medio de lo inmediato y en cambio “el medio masivo de comunicación es un medio de lo que de inmediato hay en la mediatización del objeto”.²

-
Publicado en *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

León Ferrari. “El arte de los significados” (1968)

[...] Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas, etc., que los comprendían, alentaban y daban prestigio. Este primer público al que se dirigía el artista, esta suerte de elite cultural de la plástica, hizo entonces las veces de intermediario y explicador de las nuevas tendencias, introduciéndolas en los sectores más pudientes: ya sea con los argumentos que esgrime el interés comercial de los comerciantes de arte; ya sea con los a menudo herméticos y especializados razonamientos de los teóricos que suelen limitar sus estudios a lo que ellos mismos encuentran en las obras descartando lo que las mismas significan para el común de los mortales; ya sea por las charlas y conferencias de divulgación realizadas en asociaciones de amantes del arte o de sostenedores de museos; ya sea a través de artículos periodísticos que suelen descartar de la obra todo lo que no sea raro, curioso o divertido, deteniéndose en cambio en detalles y aspectos secundarios que pueden servir para darle a la publicación la “agilidad periodística” o el “cinismo sofisticado” que asegure su venta.

[...] De modo que la vanguardia, cuya característica es la de romper reglamentos, normas y leyes estéticas, se limitó a destruir leyes formales sin darse cuenta quizá que su afán de cambio se limitaba a un aspecto de la obra, que su destrucción de academias estaba gobernada por una academia invisible e inviolada: la academia de la revolución formal, la academia del significado libre o del no significado.



Cildo Meireles. *Introdução à Nova Crítica*, 1970. Técnica mixta. Medidas variables. Col. del artista, Rio de Janeiro

[...] La vanguardia obedeció a esos principios como si se lo hubieran ordenado: *de los colores no usarás el amarillo*. Olvidando que no hay absolutamente nada que no pueda ser usado para ser arte y que quien afirme que el rojo, el tiempo, el significado, la política, no son compatibles con el arte, no son material estético, desconoce lo que es vanguardia.

[...] El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera. [...]

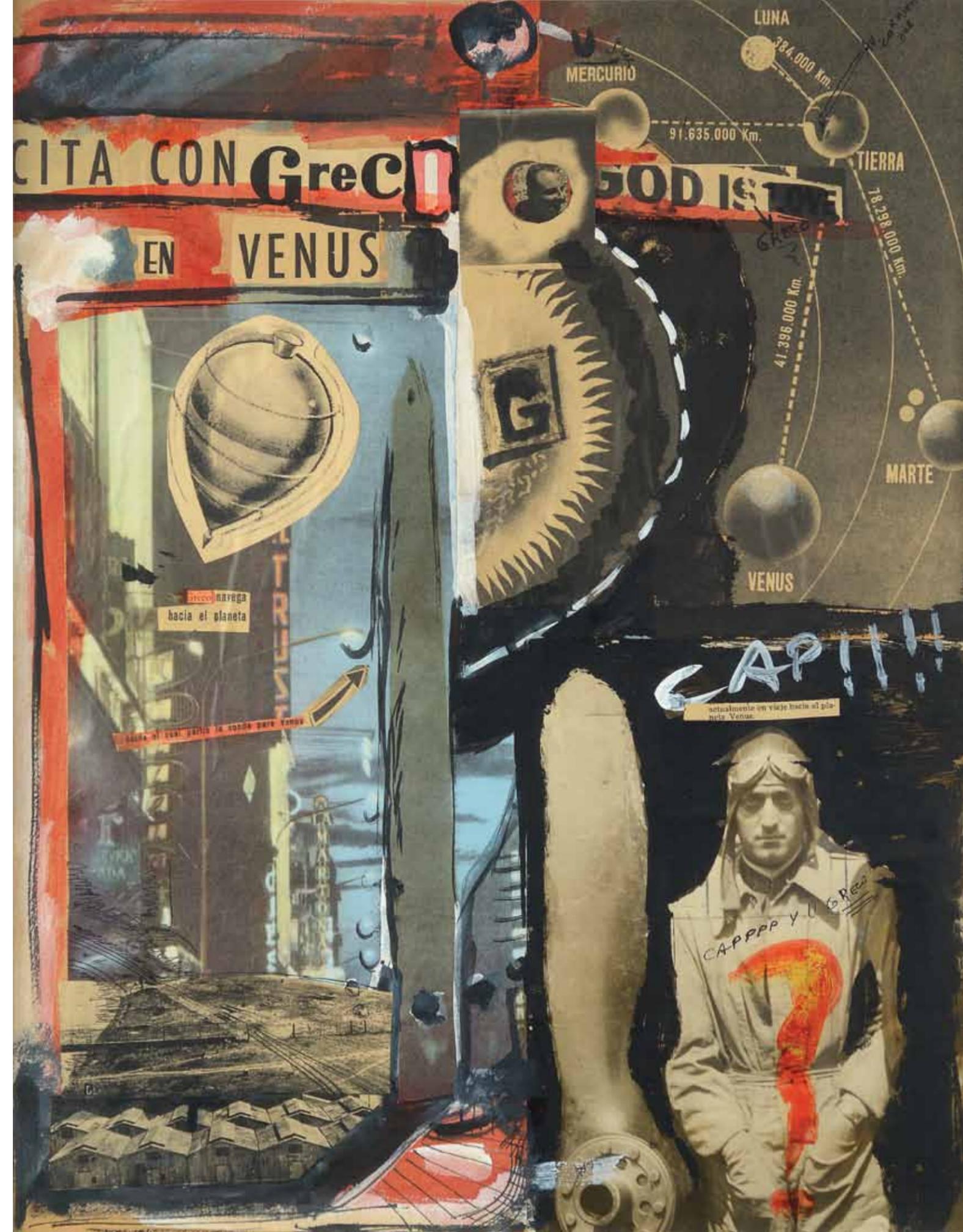
Publicado en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: The Museum of Modern Art; Fundación Proa; Fundación Espigas, 2007.

Cildo Meireles. "Cruz del Sur" (1970)

[...] Considero que cada región tiene su línea divisoria, imaginaria o no. Me refiero a la que se llama TORDESILLAS. Ustedes más o menos conocen la parte Este por postales, fotos, descripciones y libros. No obstante, me gustaría hablar sobre el otro lado de esa frontera, con la cabeza sobre la línea del Ecuador, caliente y enterrada en la tierra, lo contrario de los rascacielos, las raíces, dentro

de la tierra, de todas las constelaciones. El lado salvaje. La selva en su cabeza, sin el brillo de la inteligencia o el raciocinio. Sobre esa gente, y sobre la cabeza de esa gente, sobre esos que buscaron o fueron obligados a enterrar sus cabezas en la tierra y en el lodo. En la selva. Sus cabezas dentro de sus propias cabezas. Los circos, los raciocinios, las habilidades, las especializaciones, los estilos, se terminan. Sobra lo que siempre existió, la tierra. Sobra la danza que puede ser hecha para pedir lluvia. Así, pantano. Y de ese pantano van a nacer gusanos, y otra vez la vida. Otra cosa. Crean siempre en rumores. Porque en la selva no existen mentiras, existen verdades personales. Los precursores. Pero, ¿quién osó intuir el Oeste de Tordesillas sino sus propios habitantes? Mala suerte para los hippies y sus playas esterilizadas, sus tierras desinfectadas, sus plásticos, sus cultos eunuocos y sus inteligencias histéricas. Mala suerte para el Este. Mala suerte para los omisos: tomaron sin querer el lado de los débiles. Peor para ellos. Porque la selva se propagará y crecerá hasta cubrir sus playas esterilizadas, sus tierras desinfectadas, sus sexos ociosos, sus caminos, sus earth-works, think-works, nihil-works, water-works, conceptual-works and so on [...]. Quiero que [...] cuando oigan la historia de ese Oeste escuchen también las leyendas y fábulas fantásticas. Porque el pueblo cuya historia está compuesta por leyendas y fábulas es un pueblo feliz.

Publicado en *ARTE brasileira contemporânea*. Río de Janeiro: Espaço ABC: Funarte, 1980. Publicado originalmente en *Information*. Nueva York: MoMA, 1970. Catálogo de la exhibición



Der. Alberto Greco. *Cita con Greco en Venus*, c. 1960. Técnica mixta y collage sobre papel. 50 x 40 cm. Galería Maman Fine Art, Buenos Aires



Vista de Sala 1.

El catálogo



El catálogo **Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil - Argentina 1960** organiza un cuerpo de obras y textos que dan cuenta de la efervescencia y del desafío de los artistas, entre el afán modernizador y la urgencia de las luchas revolucionarias.

Con más de 250 páginas, y en una estricta selección de escritos, Paulo Herkenhoff y Rodrigo Alonso, coordinadores de la edición y curadores de la exhibición, proponen reflexionar en sus escritos sobre las condiciones que promovieron la expansión de los límites del arte en ambos países y profundizar la investigación sobre un crucial momento de la historia de nuestro tiempo.

Textos inéditos de los curadores y del crítico e investigador Gonzalo Aguilar, quien reseña los cambios que se suscitan en ambas escenas artísticas. Los textos históricos de la década junto a los manifiestos de artistas y una extensa cronología dan cuenta de los acontecimientos, pensamientos y diversos puntos de vistas que convivían y de un arte de contradicciones.

Un destacado dossier con las obras e imágenes reproducidas brindan al lector una iconografía extraordinaria de la época, por su versatilidad, complejidad y búsqueda de una nueva imagen.

Textos: Paulo Herkenhoff / Rodrigo Alonso / Gonzalo Aguilar
Documentos históricos: Lawrence Alloway / Waldemar Cordeiro / León Ferrari / Roberto Jacoby / Oscar Masotta / Luis Felipe Noé / Hélio Oiticica / Pierre Restany / Jorge Romero Brest

Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil - Argentina 1960 constituye una fuente bibliográfica obligatoria sobre un capítulo decisivo en la historia del arte del siglo XX.

Coloquio Internacional Pop, realismos y política. Brasil - Argentina

10 y 11 de agosto de 2012

La necesidad de reflexionar sobre la riqueza y profundidad de las expresiones artísticas que irrumpieron durante la década del 60, y su posterior influencia en las prácticas artísticas contemporáneas, son el origen del **Coloquio Internacional Pop, realismos y política. Brasil - Argentina**.



El Coloquio reúne a destacados investigadores y artistas internacionales y locales, junto a los curadores de la muestra, que en un diálogo de dos jornadas, debaten sobre la importancia de este período artístico.

Aportando su propia mirada, analizan las diferentes manifestaciones artísticas de la época, como el cine, la música, las artes escénicas y plásticas desde el contexto brasileño y argentino, y sus particularidades dentro del marco internacional.

Invitados: Gonzalo Aguilar, Rodrigo Alonso, María Amalia García, Andrea Giunta, Paulo Herkenhoff, Federico Moraes, Manuel Neves, Cecilia Rabossi y Suely Rolnik.

Inscripción abierta hasta el 30 de julio: coloquio@proa.org

Educación



El Departamento de Educación propone nuevas actividades centradas en los lenguajes, prácticas y temáticas planteadas en **Pop, realismos y política...** Con la presencia permanente de educadores en las salas dispuestos a generar diálogos e interactuar con los visitantes, visitas guiadas para público general y una amplia oferta para escuelas y universidades, el programa educativo invita a reflexionar y recomponer los debates en torno a un período crucial para la escena artística de Brasil y Argentina.

Visitas guiadas. Martes a viernes: 17 hs.
Sábados y domingos: 15 y 17 hs.

Visitas de estudio. Para profundizar en los principales ejes de la exhibición. Viernes: 16 hs.

Martes de estudiantes. Admisión libre para estudiantes y docentes. Materiales de consulta a disposición del público en Librería Proa.

Programa para escuelas y universidades. Especialmente diseñadas para cada nivel educativo, las visitas escolares y universitarias articulan el trabajo desarrollado en el aula con los contenidos de la exhibición.

Consultas e inscripción: educacion@proa.org / 4104-1001

AUDIOGUÍA

En www.proa.org se podrá descargar en formato mp3 la audioguía de **Pop, realismos y política...** Una serie de pistas de audio permiten recorrer las obras clave de la exhibición.

ARTISTAS + CRÍTICOS Sábados: 17 hs.

A partir de agosto, se relanza el ciclo de visitas guiadas por especialistas de la mano de artistas que participan de la exhibición junto a reconocidos investigadores de distintas disciplinas y el curador Rodrigo Alonso.

Participantes: Gonzalo Aguilar, Rodrigo Alonso, Mercedes Casanegra, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Marta Minujín, Daniel Molina, Martha Nanni, Luis Felipe Noé y Dalila Puzzovio. La programación completa está disponible en www.proa.org

PROA TV youtube.com/proawebtv



Reforzando su carácter educativo, el canal de videos exclusivos de Proa publica una visita guiada exhaustiva a cargo de Rodrigo Alonso. Sala por sala, el curador se centra en los principales conceptos y obras de la exhibición

Además, **PROA TV** produjo una serie de entrevistas con Paulo Herkenhoff y algunos de los artistas de **Pop, realismos y política...** Una oportunidad para conocer las experiencias de un conjunto de artistas que protagonizaron la década de 1960.